

БАБІЙ О. П.

## АВТОРСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ «ОПЕРИ ПОРЯТУНКУ» ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА ТА РІХАРДА ВАГНЕРА: ДРАМАТУРГІЧНА МОДЕЛЬ І ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ

Творчість Людвіга ван Бетховена і Ріхарда Вагнера сприймається як типологічно споріднена, і це не випадково, оскільки байройтський геній є творчим нащадком віденського класика. Оперу «Фіделіо» і Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена Р. Вагнер вважав предтечею музичної драми. О. Рощенко називає «Тангейзера» «оперою “порятунку”», формулюючи цю ідею у назві статті, хоч вона і не співвідносить шедеври двох колосів німецької музичної культури<sup>1</sup>. Порятунком дослідниця осмислює як шлях від гріховності завдяки любові і спокуті. Однак сама назва статті може сприйматись як ініціююча ідея, яка спонукає віднайти паралелі між оперною творчістю Р. Вагнера і Л. ван Бетховена за типологією персонажів і особливостями драматургії. Методологічною основою вважаємо і публікації М. Р. Черкашиної-Губаренко, у яких опери Р. Вагнера проаналізовано крізь призму архетипів К. Юнга<sup>2</sup>, євангельських мотивів<sup>3</sup>, сновидінь як відбиття позасвідомого<sup>4</sup>.

Мета статті – визначити драматургічну спрямованість і типологічну спорідненість персонажів в оперних творах Л. ван Бетховена і Р. Вагнера.

Усі опери Р. Вагнера, починаючи з «Летючого Голландця» і закінчуючи «Парсифалем», варто визначати як самобутні авторські концепції «опери порятунку», і це підтверджується спрямованістю драматургічного розвитку і дій героїв до виходу з критичної ситуації. З особливою рельєфністю безвихідь окреслюється у відомій тетралогії. В операх Р. Вагнера 40-х років окреслюється спорідненість творчих прагнень композитора-романтика з концепцією «опери порятунку» Л. ван Бетховена. Однак тут є і антитези. Так, в опері «Лоенгрін» посланець Грааля рятує під час Божого суду безвинно обвинувачену і беззахисну дівчину, в опері «Фіделіо» героєм-в'язнем є борець за соціальну справедливість Флорестан. Його Янгол-рятівник – кохана дружина, а Ельзи – небесний посланець. Зазначимо, що Янгол у християнстві (а Лоенгрін постає в опері саме в янгольській іпостасі) – це вісник Господній, який виконує Божу волю, оберігає людину від підступних умислів лукавого.

---

<sup>1</sup> Див.: Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Рощенко // Проблемы сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць. – Харків : Каравела, 1999. – С. 54–65.

<sup>2</sup> Див.: Черкашина-Губаренко М. Західноєвропейська та російська опера XIX ст. / М. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. : сб. ст. – К., 2000. – С. 4–12.

<sup>3</sup> Див.: Черкашина М. Р. Євангельские мотивы в творчестве Р. Вагнера / М. Р. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. – Вип. 4 : Музика і Біблія : сб. ст. – К., 1999 – С. 159–166.

<sup>4</sup> Див.: Черкашина-Губаренко М. Р. Сны и сновидения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера («Лоэнгрин» – «Парсифаль») / М. Р. Черкашина-Губаренко // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : у 2 т. / Марина Черкашина-Губаренко. – Т. 1. – Суми, 2002. – С. 96–102.

Дві авторські моделі «опери порятунку» постають у творах Л. ван Бетховена і Р. Вагнера по-різному. В одному випадку модель-концепція вказує на жанр, в іншому – на драматургічну спрямованість музично-сценічної дії. В оперні твори Р. Вагнера 40-х років природно входить тема романтичної фантастики, перебуваючи у драматургічній єдності з трагедійним началом, на противагу цілком реалістичному сюжету опери Л. ван Бетховена, у якій героїко-трагедійна основа органічно поєднується з жанрово-побутовим елементом і комічними деталями у сентиментальному дусі. З іншого боку, вагнерівська тема спокути кореспондує з першорядною бетховенською драматургічною лінією, яка в опері «Фіделіо» має смислоутворююче значення – це сила віри, яка допомагає героям долати безвихідь (звернення погляду в небеса під час молитви до Всевишнього). На Божий порятунок покладають надію Леонора і політичний в'язень Флорестан, і це надає можливість визначити образно-смыслову паралель із вагнерівськими персонажами-грішниками, які сподіваються благословенного втручання в їх багатостраждальну долю Божого посланця Янгола в жіночій подобі.

В операх Р. Вагнера «Тангейзер» і «Летючий Голландець» очевидна паралель із бетховенським зішестям у земне пекло. Перебуваючи у тюрмі, Флорестан, головний герой опери «Фіделіо», називає свою кохану дружину Янголом (Der Engel). Бетховенська Леонора стає для свого чоловіка справжнім Янголом-охоронцем рятуючи його від тюремних тортур і смерті. Однак і Р. Вагнер мислить Сенту і Єлизавету Янголами-рятівницями Голландця і Тангейзера, яких вони звільняють від пекельних мук. Зазначимо, що для Л. ван Бетховена і Р. Вагнера «янголізованість» аж ніяк не означає беспорядності і покірності, навпаки, – це самовідданість, сила духу і мужність. Леонора веде Флорестана до Світла і Свободи, рятуючи його із, здавалося, безвихідної ситуації. Вона чинить рішучий опір жорстокому тирану, постаючи заступницею коханого чоловіка. Героїні Вагнера – Сента і Єлизавета – виявляють здатність протидіяти уже не страшним життєвим колізіям, осмисленим у соціально-етичному плані, а одвічним силам, які значно перевершують тлінну природу людського, смертного «я». Янголізовані вагнерівські героїні, як і Леонора, виявляють справжні титанічність, героїзм, які поєднуються зі здатністю до цілковитої самопожертви. Тут доречно згадати відомі рядки видатного російського мислителя-містика В. С. Соловйова:

Смерть и время царят на земле,  
Ты владыками их не зови.  
Всё, кружась, исчезает во мгле.  
Негасимо лишь Солнце любви.

Вони співзвучні художньому світогляду, утіленому в операх кожного з композиторів. Можна стверджувати, що віденський класик і його творчий нащадок зверталися до вічної теми, яка походить від найдавніших пам'яток людського духу. Згадаймо, наприклад, трагедію «Алкестіда» Еврипіда чи міф про Орфея, у яких опоетизовано силу подружньої любові.

Отже, стрижневими у вагнерівських операх 1840-х років («Летючий Голландець» і «Тангейзер») є жіночі образи – янголізовані діви, а в опері «Фіделіо» Л. ван Бетховена в янгольській іпостасі постає сильна духом жінка. Можна відзначити безпосередню спадкоємність жіночих образів, що підтверджується рефлексією Р. Вагнера у його статті «Про увертюру»<sup>1</sup> (1841) та в есе «Бетховен»<sup>1</sup> (1870), написа-

<sup>1</sup> Вагнер Р. Об увертюре // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 10.

ному до 100-річчя від дня народження віденського класика. Подвиг самозречення Леонори рефлектуючий митець осмислює за допомогою поняття спокути. Вона є остаточним пунктом внутрішнього шляху його головних оперних героїв, починаючи операми 1840-х років і закінчуючи «Парсифалем» – твором, у якому Р. Вагнер утілює своє розуміння концепції «опери порятунку». У руслі спадкоємності й неминучого в еволюційних процесах поступального руху між творчістю віденського класика і його творчого спадкоємця утверджується діалектика збереження традиції та її оновлення. Отже, драматургія вагнерівських творів, смисл якої спрямований на здобуття спокути, набуває, порівняно з авторською концепцією «опери порятунку» Л. ван Бетховена, більш виразних містеріальних ознак.

Описом янголізованої Сенти в авторському програмному поясненні Р. Вагнера до опери «Летючий Голландець» окреслюється внутрішній стан головного героя опери – передчуття жаданої зустрічі з єдиною у світі, неповторною й омріяною Жінкою-Ідеалом, яка є рятівницею героя-страждальця: «Свет, столь властно притягивающий его, был пробившимся сквозь бурю и даль взором женщины, полным божественного сочувствия и тоски. Нашлось сердце, раскрывшее свои бесконечные глубины навстречу чудовищным страданиям проклятого: пронзённое состраданием, оно должно было принести себя в жертву ради него, чтобы вместе с его страданиями уничтожить и себя»<sup>2</sup>. У цьому фрагменті композитор апелює до смислообразів *Liebesblick* і *Liebestod*, наскрізних у його творчості. Бетховенській Леонорі Р. Вагнер дає таку ж характеристику, пов'язуючи її образ з ідеями спокути і порятунку світу. Саму ж героїню він характеризує як Янгола, природа якого відповідає вічному сяйву небесного світла: «И словно последний луч солнца, пробивающийся сквозь щель, страстно-тоскующий взгляд вдруг обращается к нам: это взор ангела, для которого чистый воздух божественной свободы становится в тягость, если он не может дышать им вместе с вами, – с вами, что томитесь в глубокой пропасти. И тогда он с восторгом решается – решается сломать, разрушить все преграды, отделяющие вас от света небес: всё выше и выше, всё более могуче воспаряет душа, вдохновлённая божественным решением; это деяние искупления, спасение мира»<sup>3</sup>.

Брабантська принцеса Ельза втілює іншу грань янголізації – наївність, чистоту і довірливість. У самобутній музичній драматургії та музичних інтонаціях з усталеною семантикою постають прямі аналогії з оперою «Фіделіо»: земне пекло – це безневинне звинувачення, суд, пастка, у яку потрапляє Ельза, ув'язнення й тортури, яких зазнає борець за соціальну справедливість Флорестан. Погляд цих героїв спрямований у небеса: вони в молитві звертаються до Всевишнього (хорал як символ віри). В опері «Лоенгрін», однак, виникає більш складна драматургічна ситуація, окреслена зішестям. Ельзи до носіїв зла (сцена-діалог Ельзи й Ортруди) – це не тільки атрибут ретельно виписаної композитором «партитури дій», а й метафора, графічний символ внутрішньої метаморфози героїні: від інтуїтивної довіри, самозаглиблення, спрямованості до істинних першооснов буття – до підвладності лукавим аргументам розуму, інтелекту, логіки. Вона уподібнюється своїй спокусниці Ортруді, голос якої поступово

---

<sup>1</sup> Вагнер Р. Бетховен (1870) / Р. Вагнер ; пер. с предисл. Виктора Коломийцева. – М. ; СПб. : Изд. С. и Н. Кусевицких, 1911. – С. 143.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера / пер. Т. Г. Ковалёвой // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 56.

<sup>3</sup> Вагнер Р. Об увертюре // Там само, с. 10.

входить (як та змія, що вповзає в дім) у свідомість наївної героїні. Аналогія з рептилією не випадкова, бо в замок Ельзи Ортруда проникає, як змія: уночі, через маленькі двері. Цю подію коментує її чоловік Фрідріх Тельрамунд: «Так входить загибель у цей дім!». Сміслообраз «дому» сприймається у цьому контексті як глибокий символ. На думку літературознавця О. В. Михайлова, інтер'єр помешкання – це продовження внутрішнього світу людини: «<...> Стіни моєї кімнати або стіни мого дому – це крайні межі мого, мого внутрішнього світу, мого власного світу»<sup>1</sup>. У сцені дуету Ельзи і Лоенгріна (третя дія опери) чиста серцем дівчина перетворюється на спокусницю, яка намагається вивідати таємницю, на стривожену, справді занепокоєну дружину, яка перебуває в маргінальному психічному стані. Процес внутрішньої метаморфози Ельзи є перевертеним відбиттям ситуації зішестя Лоенгріна на землю. Посланець Граалю жадає здобути тепло подружньої любові, недоступне в царстві досконалості – на захмарних вершинах гори Монсальват, де панують добро і духовність. Лицар намагається пізнати інший бік любові, щоб відчутти всю повноту буття. У подружжі він прагне знайти самого себе у двоєдності ( $1 + 1 = 1$ ).

Завдяки смисловій діалектиці зішестя (спускання Лоенгріна на землю до коханої, а Ельзи – до носіїв зла) постає смислова метафора-перевертень – спрямованість посланця Граалю до цілісності духовно-тілесної, з одного боку, і втрата героїнею, яка була для Лоенгріна Ідеалом, гармонійності свого психологічного простору, заради союзу з нею лицар зійшов із захмарних висот. Так окреслюється романтична ідея розвінчання ілюзій про можливість знайти стале земне щастя. В опері «Лоенгрін» окреслені характерні для епохи смислові опозиції (людина – дійсність, страждання – безсердечність, гуманність – жорстокість, почуття – бездушність), упереджені в життєвому і містеріальному ракурсах. Зазначимо, що антитези романтичної доби, на думку Р. Вагнера, викликані загальним посиленням раціонального розуміння життя, протилежністю якому він вважає духовний світ митця, гостро чутливого до суперечностей життя, його недосконалості. Постає очевидна аналогія з образом Лоенгріна: він прагне гармонійного соціального співіснування, кохання спорідненої душі, однак сприймається у соціальному середовищі (ворогами, навіть прибічниками, які виказують йому довіру) і коханою таким загадковим, таємничим, незнаним – безіменним чужаком, прибульцем, який прийшов із невідомого краю / світу. Тут постає певна аналогія із Сентою й Ельзою, які в момент досягнення найвищої концентрації «погляду» у власні духовні глибини (сон Ельзи, балада Сенти) сприймаються соціальним оточенням (Генріх Птахолов та його васали; наставниця Мері й подруги-прялі) як дивакуваті дівчата, несьогосвітні. Така ситуація виникла тому, що вони пізнали вищу правду, недоступну іншим. Про це йдеться в літературі, присвяченій духовному пізнанню, містеріальному прозрінню, яке виявляється у відчутті містиком своєї правоти й у повному нерозумінні тих, хто не пережив такого стану. Ті, хто здолав містеріальний шлях, можуть лише розповідати, що вони відчують і бачать своїми духовними очима, опинившись у становищі «зрячого, який розповідає про свої зорові сприйняття сліпонародженому»<sup>2</sup>. Аналогічний стан переживає і Флорестан, якому у стані галюцинації відкривається вища правда, вона не збігається з реаліями, які оточують героя: незламна віра в'язня у свою правоту перед людством і промисел Божий віддзеркалюється у пророчому ви-

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. – М. : Наука, 1988. – С. 236–237.

<sup>2</sup> Штейнер Р. Мистерии древности и христианство [Електронний ресурс] / Р. Штейнер. – Режим доступу: <http://moshkov.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>.

дінні Янгола, Світла і Свободи в той час, коли він перебуває в тюремній камері, жорстоко катований голодом. Тут явна паралель з образом Егмонта, героя трагедії Й. В. Гете, до якої свого часу звернувся Л. ван Бетховен. У в'язниці, перед смертною карою він бачив віщій сон: видіння Клерхен, яка увінчує його лавровим вінком переможця. Постає закономірне запитання: «У чому істина?». У тому, що Егмонта стралять наступного дня чи може він усе ж таки перемиг, оскільки є інша правда – свій подвиг в ім'я майбутнього батьківщини і народу він здійснив не даремно, і цей подвиг залишиться в пам'яті наступних поколінь? Отже, саме у межових, психічно маргінальних станах – сон, видіння, божевілля, галюцинація, прозріння – відбувається вихід свідомості на метафізичний рівень, перед внутрішнім зором постає Істина.

Макс Вебер створив теорію «розуміючої соціології», оцінюючи соціальні дії, пояснюючи їх причини. Учений виділяє такі дії: ціле-раціональні (спрямовані на досягнення конкретної мети), ціннісно-раціональні (зумовлені ідеалами індивіда), афективні (неконтрольовані) і традиційні (узвичаєні в конкретному соціальному середовищі)<sup>1</sup>. Зазначимо, що, за цією концепцією, ціннісно-раціональна дія підпорядкована певним вимогам, дотримуватися яких індивід вважає своїм моральним обов'язком. Саме такими є героїчні вчинки оперного і літературного персонажів – Флорестана й Егмонта, борців за соціальну справедливість. Ціннісно-раціональна спрямованість дії характеризує також умовного героя бетховенських інструментальних музичних драм (у жанрах симфонії, увертюри і фортепіанної сонати героїко-драматичного напрямку), який, як Флорестан, виявляє непересічну силу духу і титанізм природи. Морально-ціннісними чинниками зумовлено жертвовність, героїку духу Леонори, Сенти і Єлизавети. Ціннісно-раціональна дія може спричинити негативні наслідки для особистості, навіть смерть; така самовідданість зумовлюється високими етичними ідеалами індивіда. Ціннісні уявлення надихають на самозречення заради суспільного блага (Дванадцята фортепіанна соната, Третя симфонія Л. ван Бетховена, у яких смисловим центром є траурний марш на смерть героя в традиціях музики французької революції; образ борця цієї епохи осмислений на сюжетно-персонажному рівні в опері «Фіделіо»; увертюри «Егмонт» і «Коріолан», якими відкриваються інсценізації трагедій Й. В. Гете і Г.-Й. Колліна, є симфонічним узагальненням колізій літературних творів і типології дійових осіб, вирішених композитором у героїко-драматичному дусі), спасіння коханого («Фіделіо» й опери 40-х років Р. Вагнера), ближнього свого (у християнстві, вплив етичних норм якого зазначається в оперних творах обох німецьких композиторів).

Смисловим центром в операх Р. Вагнера є моменти духовного прозріння героїв: балада Сенти, коли героїня усвідомлює свою духовну місію, її дует з Еріком, у якому герой розповідає коханій про зловісний (віщій) сон напередодні («Летючий Голландець»); друга половина сцени змагання співаків, молитва Єлизавети («Тангейзер»); сон Ельзи («Лоенгрін»); сцена прийняття любовного напою, нічний дует Трістана й Ізольди, смерть Ізольди («Трістан та Ізольда»); сцена Зігмунда і Брюнгільди, коли Валькірія інтуїтивно осягає першооснови буття, які полягають у дотриманні волі серця, одвічних законів природи («Валькірія»); переломний момент у сцені зваби святого простеця («Парсифаль»). У маргінальному психічному стані героям відкривається нове світосприйняття, суб'єктивно виражаючись ослабленням відчуття простору й часу. Характерними є інтуїтивність, спонтанність поведінки, сомнамбулічний стан між сном і явою,

---

<sup>1</sup> Див.: Чеснокова В. Макс Вебер. Социальные действия [Електронний ресурс] / В. Чеснокова. – Режим доступу: <http://polit.ru/article/2008/09/30/soc/>

перебування на межі між фантазією і дійсністю, життям і смертю. Вони перебувають у цей момент у внутрішній реальності духовного світу. Настає момент духовного прозріння: упевненість у своїй правоті, істинності свого бачення ситуацій, безмежна віра, яка не припускає сумнівів. Відкривається інша реальність, доступна лише тим, хто пережив такий стан, подібний до внутрішнього самовідчуття посвячених містиків, у духовному світі яких «народжується» містеріальне знання.

Згадаймо у зв'язку з цим унікальний в історії оперного мистецтва образ Юродивого з опери «Борис Годунов» М. П. Мусоргського. Автор показав його беззахисним і, водночас, мудрим, породжуючи логічне запитання: хто він насправді – обділена природою, нікчемна людина, божевільний, жебрак, чиста душа чи, може, блаженний, Богом обраний, провісник, життєвий філософ, пророк, який ніби знає невідоме іншим і озвучує міркування (вони передаються з уст в уста, але не відкрито, потай) й осуд народу? А може, він навіть посередник між різними світами – реальним і духовним, дольним та горнім? Усі ці характеристики Юродивого правдиві, відображають багатомірність образу, а також особливе ставлення народу до блаженних, обділених у земному житті, які першими увійдуть у ворота раю. Це переконання зумовлене не тільки духом християнської віри, а й специфікою російської духовної картини світу, оскільки юродивих вважали віщунами, вони мали, так би мовити, «духовне око». Обділений розумом Юродивий спільно з мудрим ченцем-літописцем Піменом виголошує вирок історії. Спільно вони виконують важливу соціальну місію, з одного боку, Богом визначену, – з іншого. Саме ці два герої опери і стають десницею кари (Божої і народної) царя Бориса-Ірода за скоєний ним страшний злочин.

Юродивий в опері М. Мусоргського нерідко перебуває у напівсвідомому стані, він марить, і в цей момент на поверхню «виходить» підсвідоме і позасвідоме, тому в нісенітницях, фантазіях, породжених його обмеженим розумом, є глибинний сенс, відбувається прозріння, актуалізується вища справедливість буття. Оперний персонаж, таким чином, підноситься до рівня оракула, його вустами «провіщають» сили, які перевищують природу людського, смертного «я», а саме: одвічні закони буття. Можна пригадати співзвучну образу Юродивого мудрість, згідно з якою вустами дитини промовляється істина. Постає також аналогія з пророцтвами Ерди, яка майже весь час спить, точніше, занурена у передвічний сон, завдяки чому її віщування є не результатом діяльності інтелекту, логіки (ця форма світопізнання притаманна Вотану), а підсвідомості. Тут можна навести паралель з Ельзою, яка в критичний момент свого життя підсвідомо (у віщому сні) збагнула істину, але втратила вищу інтуїцію, піддавшись аргументам розуму. Її початкове прозріння можна порівняти з видіннями віщої Ерди, однак потім вона стала на хибний шлях, уподібнюючись Вотану. В опері «Лоенгрін» і в тетралогії «Перстень нібелунга» гординя інтелекту постає як цілковита протилежність безпосередності і прямодушності, щирим почуттям, які є проекцією глибинних першооснов буття і пізнання світу. Це відповідає творчим переконанням Р. Вагнера загалом, який неодноразово зауважував, що митець у своїй творчості має більше покладатися на безпосередні відчуття, ніж на розум (і це при тому, що його творчість має інтелектуальну, філософську, глибинну світоглядну спрямованість).

Містеріальний задум опери «Лоенгрін» кореспондує з когнітивними чинниками міфологічного світосприйняття. Так, є зв'язок між архетипом і його конкретним «матеріальним» утіленням за допомогою символу, носія загальнозначущих кодів, які спираються на генетичну пам'ять (суспільний, психологічний досвід) людства, філо- та онто-генез. Таким символом є чаша Грааля, у якому сконцентровано глибинний сенс вагнерівських оперних творів, порушено проблему любові й спасіння на метафізичному

рівні: «<...> Потребность людей всё сверхчувственное представляют в наглядных чувственных образах, в которых мы привыкли черпать утешение, побудила придать этому неземному источнику любви осязаемую форму и создать волшебный образ в виде “священного Грааля”, – существующего, но недостижимо далёкого <...>»<sup>1</sup>.

В опері «Лоенгрін» своєрідно тлумачиться містерія порятунку, що не суперечить правдивому показу внутрішніх переживань і дій героїв, зумовлених їх духовними і психічними процесами. Загальнолюдські етичні категорії Р. Вагнер осягає крізь призму романтичної ситуації – діалектики двох світів, а стрижневим мотивом є боротьба світла і тіьми в душах Ельзи і Фрідріха Тельрамунда, який теж, певною мірою, є жертвою, зазнаючи гіпнотичного впливу своєї дружини Ортруди. Вона вміє переконувати і «вкрадатися» у свідомість співрозмовника, актуалізувати потаємні думки жертви, «озвучуючи» те, що вона хоче почути чи боїться собі у цьому зізнатися. Так, вона розуміє, що Фрідріху приємніше думати, що перемога Лоенгріна над ним не була чесною. Інтуїтивна, безпосередня, майже дитяча віра Ельзи в диво не витримує лукавих доказів розуму, впливу на свідомість диявольського інтелекту підступної спокусниці. Розгадка психологічного феномена Ортруди криється в тому, що ця жінка виводить на поверхню потенційні сумніви своєї жертви, вона не говорить того, що є для неї справжнім відкриттям, а лише актуалізує думки, які «крилися» у підсвідомості жертви.

Творчий задум Р. Вагнера кореспондує з теорією З. Фрейда про дію механізму витіснення. Загрозливі для душевного спокою переживання (спогади) тривожать індивіда, навіть якщо вони витіснені з його свідомості. Вони «витісняються» у підсвідомість, але насправді не зникають там, нерідко руйнуючи людину зсередини, поступово «підточуючи» її психіку. Дія механізму витіснення може призвести до психічних розладів, зокрема неврозу. З. Фрейд наводить приклади, коли витіснення виявляється у щоденних ситуаціях, які не спричиняють хвороби. У його книзі «Психологія позасвідомого»<sup>2</sup> однією з проблем є психопатологія щоденного життя. Наголосимо, що наслідки залежать від типу психічної організації індивідуума, міри його душевної вразливості, спадковості. У словнику психоаналітичних термінів витіснення визначено так: «Витіснення (*Verdrangung*) – перехід психічного змісту зі свідомості у підсвідоме і/або утримання його у позасвідомому стані»<sup>3</sup>. З. Фрейд аналізує багато фактів дії механізму витіснення, поширених у медичній практиці і щоденному житті. Наприклад, помилкові спогади, «скоректовані» згідно з інтересами – життєвими, професійними – індивіда. Підсвідомі мотиви майстерно розпізнає підступна Ортруда і використовує їх для психологічного впливу на Фрідріха Тельрамунда і Ельзу. Ситуація, прикра для чоловіка підступної героїні, – поразка у поединку Божого суду, тому її можна замінити/підмінити думками, більш утішними для чоловічого самолюбства. У підсвідомості Фрідріха крилася підозра щодо несправедливості результату двобою. Наївна ж героїня не почула від суперниці чогось цілком несподіваного, а лише те, що «таїлося» у її підсвідомості. Саме тому жертви Ортруди підпадають під її вплив, потрапляючи в

---

<sup>1</sup> Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 58.

<sup>2</sup> Див.: Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.

<sup>3</sup> Краткий словарь психоаналитических терминов // Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – С. 441.

розставлені нею тенета. Таким чином, в обох випадках відбувається заміщення свідомих мотивів підсвідомими (потенційні сумніви Ельзи і Фрідріха Тельрамунда). Зазначимо, що вторгнення Ортруди у психологічний простір жертв стає «пусковим механізмом», яким ініціюються всі подальші трагічні події в опері. Якби не її підступні дії та гіпнотичний вплив на психіку жертв, співвідношення сил було б зовсім іншим, незважаючи на інтенції сумніву, страху, невпевненості, вагань, недовіри, підозри у підсвідомості Фрідріха й Ельзи.

Блискуче володіння «мистецтвом» інтриги і соціальний статус Ортруди дають можливість поставити її в один ряд з іншими інтриганями в оперних творах різних національних традицій. Так, лукавий бог вогню Логе веде у тетралогії Р. Вагнера свою підступну гру супроти богів, яким «вірно» служить. Царедворця Шуйського і єзуїта Рангоні в опері «Борис Годунов» М. Мусоргського, належних до різних національно-політичних таборів, об'єднує інтриганство, уміння впливати на свідомість жертви. Так, Шуйський «грає» на муках совісті злочинного самодержця, руйнуючи його психіку, поступово доводячи до загостреної форми божевілля. Рангоні жахає Марину Мнішек, малюючи перед нею таємничу картину, яка нагадує сцени страшного суду, апелюючи до страху молодої красуні позбутися жіночої привабливості, краси. У комедіях *dell'arte*, в опері *buffa* вправність в інтригах – прерогатива простолюдинів, показаних як соціотипи, герої-маски, дії яких викликають у глядачів співчуття і поблажливу реакцію, бо ці дійові особи обстоюють життєві інтереси, які схвалює публіка). Прагнення цих персонажів загалом відповідають загальнолюдським моральним пріоритетам. Тому тут виникає інакша ситуація, ніж в операх Р. Вагнера і М. Мусоргського. В авторському тексті виписані психологічні риси персонажів, яких глядачі оцінюють як неоднозначні, мотивацію вчинків царедворців композитори обґрунтовують відповідно до соціальних реалій, особистих амбіцій та інтересів інтриганів. Підступні задуми Логе проти богів не є винятком, вони сприймаються в руслі міфологічної проекції політичного буття людства, а сам бог вогню – як руйнівна сила, яка зсередини знищує правлячу верхівку всесвіту. Ортруду можна також співвіднести з Мефістофелем («Фауст» Й. В. Гете), який перебуває «за лаштунками» фатальних подій, постаючи, так би мовити, «режисером» падіння чистої серцем Гретхен, ведучи її до загибелі. Ельза споріднена з наївною патріархальною «дівою за прядкою» з відомої трагедії веймарця. В опері «Фіделіо» патріархальний дівочий світ із характерними атрибутами (домашнє господарювання, юність, цнотливість, щирість, бажання створити сім'ю) уособлює другорядний, але любий серцю Л. ван Бетховена персонаж – шістнадцятирічна донька тюремника Рокко Марцеліна.

Отже, Ортруду можна сприймати не тільки як злу чаклунку, а і як життєво достовірний соціотип, якому притаманні підступність, лицемірство, двоєдушність. Вплив Ортруди гіпнотичний, вона зачаровує свою жертву, як змія. Підступність лукавої жінки асоціюється з мімікрією хамелеона. Додамо, однак, що соціально-етичний ракурс в осмисленні теми добра і зла у поєднанні з семантикою арії помсти дає можливість провести паралель між Ортрудою і демонічно несамовитим лиходієм Пізаро з «Фіделіо» Л. ван Бетховена.

Отже, смислоутворюючими факторами, якими об'єднуються дві авторські моделі-концепції «опери порятунку», є типологічна спорідненість оперних героїв, а також драматургічний розвиток, спрямований на долання ситуації приреченості. У творах Л. ван Бетховена і Р. Вагнера спасіння стає можливим завдяки високодуховним якостям оперних персонажів, героїці духу, самозреченню і самопожертві. Порівнюючи дві концепції «опери порятунку», виявляємо певні відповідності. Наприклад,



кожен із композиторів показує Любов як потужну силу, яка долає будь-які перепони, а центральним героєм утверджує сильну духом жінку / діву («Фіделіо», «Летючий Голландець», «Тангейзер»). Однак зазначимо, що щасливий кінець автори осмислюють по-різному. У Л. ван Бетховена – це *happy end* у традиціях жанру «опери порятунку і жахів», яка сформувалася у Франції в роки Великої французької революції. Для Р. Вагнера спасіння – це дволикий Янус Любові і Смерті, оскільки в його творах кінець земного шляху знаменує перехід закоханих у сферу метафізичного інобуття. По-іншому, у душі вагнерівської тетралогії, у якій показано абсолютну безвихідь у долі злочинних богів і породженого ними світу, окреслено драматургічну спрямованість «Лоенгріна», адже героям не вдається здолати трагізм поцейбічного існування, здобути стале земне щастя і віднайти повноту буття у двоєдності. Однак і тут є певні відповідності з бетховенською концепцією «опери порятунку». Співзвучні сюжетні мотиви окреслені у життєвому й містеріальному ракурсах завдяки зверненню до ідеї духовного прозріння, яке відбувається у критичній ситуації (віщий сон Ельзи, галюцинація-видіння Флорестана), коли страдниця / страдник перебувають у психічно маргінальному стані. Спорідненість творчих прагнень Л. ван Бетховена і Р. Вагнера виявляється у своєрідності їх світоглядних основ, музично-стильових ознаках, оперній драматургії, типології персонажів. Таким чином, окреслюються індивідуальні стильові ознаки кожного автора і належність творів до різних епох. Авторська концепція «опери порятунку» Р. Вагнера, порівняно з бетховенською моделлю, сприймається як її логічне продовження, але на новому витку історичного розвитку, породжуючи широке контекстуально-сміслові поле асоціацій і паралелей, зокрема з німецькою романтичною оперою К. М. фон Вебера і народною музичною драмою М. Мусоргського, провіщаючи, водночас, завдяки геніальному творчому прозрінню й життєвій спостережливості композитора, наукові досягнення у вивченні таємниць людської психіки З. Фрейда.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера (пер. Т. Г. Ковалёвой) // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 55–62.
2. Вагнер Р. Бетховен (1870) / Р. Вагнер ; пер. и предисл. Виктора Коломийцева ; Изд. С. и Н. Кусевичких. – М. ; СПб., 1911. – 145 с.
3. Вагнер Р. Об увертюре // Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цитович. – М. : Музыка, 1974. – С. 5–18.
4. Краткий словарь психоаналитических терминов // Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – С. 440–447.
5. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. – М. : Наука, 1988. – С. 219–270.
6. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Рощенко // Проблемы современного искусства и культуры. Педагогическая наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць. – Харків : Каравелла, 1999. – С. 54–65.
7. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.

8. Черкашина-Губаренко М. Західноєвропейська та російська опера XIX ст. / М. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. : сб. ст. – К., 2000. – С. 4–12.

9. Черкашина М. Р. Евангельские мотивы в творчестве Р. Вагнера / М. Р. Черкашина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. – Вип. 4 : Музика і Біблія. – К., 1999 – С. 159–166.

10. Черкашина-Губаренко М. Р. Сны и сновидения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера («Лоэнгрин» – «Парсифаль») // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох : зб. ст. : у 2 т. / Марина Черкашина-Губаренко. – Т. 1. – Суми, 2002. – С. 96–102.

11. Чеснокова В. Макс Вебер. Социальные действия [Електронний ресурс] / В. Чеснокова. – Режим доступу: <http://polit.ru/article/2008/09/30/soc/>

12. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство [Електронний ресурс] / Р. Штейнер. – Режим доступу: <http://moshkow.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>.

**Бабій О. П. Авторські концепції «опери порятунку» Людвіга ван Бетховена та Рихарда Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів.** Визначено особливості драматургічного розвитку і типологічні ознаки музично-сценічних образів в операх Р. Вагнера і «Фіделіо» Л. ван Бетховена. Спираючись на традицію німецької романтичної опери, Р. Вагнер звертається до концептуальних засад «опери порятунку». Правомірність таких паралелей підтверджено його публіцистичними працями. Провідними персонажами-рятівниками у творах кожного з німецьких композиторів є янголізовані герої.

**Ключові слова:** «опера порятунку», Янгол, героїка духу, звільнення, зісестя у пекло.

**Бабій О. П. Авторские концепции «оперы спасения» Людвиг ван Бетховена и Рихарда Вагнера: драматургическая модель и типология персонажей.** Определены особенности драматургического развития и типологические признаки музыкально-сценических образов в операх Р. Вагнера и «Фиделио» Л. ванн Бетховена. Опираясь на традицию немецкой романтичной оперы, Р. Вагнер обращается к концептуальным принципам «оперы-спасения». Правомерность таких параллелей подтверждена его публицистическими трудами. Ведущими персонажами-спасителями в произведениях каждого из немецких композиторов являются ангелизированные герои.

**Ключевые слова:** «опера спасения», Ангел, героика духа, освобождение, нисхождение в ад.

**Babiy O. P. Author's Concepts of "Opera of Salvation" by Ludwig van Beethoven and Richard Wagner: Dramaturgic Model and Type of the Heroes.** This article determines the dramaturgic vector and type features of music-scenic images in operas by R. Wagner and "Fidelio" by L. van Beethoven. At a support on tradition of German romantic opera, R. Wagner is addressed by the conceptual basis of "opera of salvation". The legitimacy of realization of similar parallels is confirmed by reflections of the creative successor of Viennese classics on the pages of his publicistic works. The main characters in the compositions of the two German authors are the heroes-rescuers, similar to Angels.

**Keywords:** "opera of salvation", Angel, heroism of spirit, clearing, descent into hell.